

AS LITERATURAS ORAIS E MARGINALIZADAS

Carlos Nogueira

RESUMO: Oral / popular / traditional literatures show specific ways of adaptation to new contexts and stimulus. This text is about their capacity of reinvention and of use of new media (from the book to the CD-ROM), where they prove to be alive under new forms, in a constant process of dynamic transformation.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas orais e marginalizadas, tradição, modernidade, pós-modernidade, adaptação à mudança.

Começemos por propor uma inversão da perspectiva teórico-crítica por que regra geral nos aproximamos do problema da cultura light. Isto é: na era da cultura light importa também reflectir sobre o que os utentes e os agentes mais privilegiados dessa máquina niveladora de gostos consideram light, por exclusão do que para eles – os que a criam e/ou emitem arrazoamentos (ruídos) públicos sobre ela – é o autêntico produto cultural e artístico, como que devolvendo à sociedade uma imagem em que não se reconhecem. O campo de que aqui tratamos é o da chamada literatura oral e marginalizada ou oratura.

Nem só os leitores ou ouvintes ditos cultos ou civilizados vêem neste universo literário uma degenerescência light, ou nem isso, da grande literatura; também os consumidores das letras e outros produtos artísticos, a que a generalidade dos diagnósticos científicos aplica a designação de light, consideram, por sua vez, pouco mais do que light esta poesia ou esta literatura, como transpõem essa característica para os utilizadores e os criadores de tal arte: de toda a literatura a que chamamos popular tradicional.

A premissa de que partimos para uma descrição do contraponto civilizacional representado pela tradição literária oral é simples: é precisamente no produto ou no resíduo literário popular ou tradicional que reside, muitas vezes, mesmo num juízo de gosto pouco dogmático, o bom gosto artístico e muito do valor da memória colectiva permanente. Isto mesmo se todos os dias somos confrontados com provas óbvias do desprezo a que esta literatura é votada, de que o termo jornalístico, que também ocorre no singular, “populares”, aplicado às pessoas (aos cidadãos...) que circulam numa qualquer rua ou assistem a um qualquer episódio social, é o lapso freudiano (ou nem isso, por se tratar de um preconceito tão assumido) mais curioso e explícito. No discurso dos políticos ou outros pseudo-intelectuais, surge com frequência o termo “povo” como entidade relativamente à qual, por mais que isso se dissimule, há um posicionamento de sobrançeria material e mental. Já quando o político ou o pseudo-intelectual se inclui num “nós” – muito raro, releve-se – o termo ou a expressão diferem: “colectividade” ou “cidadãos portugueses”, por exemplo. Não tem outro sentido o sintagma “como diz o povo” (ou “como diz o povo na sua imensa sabedoria”), introdutório de um provérbio ou dito popular, em vez de “como é costume dizer-se”, ou, o que é preferível, sem qualquer preâmbulo justificativo (que, a verificar-se, encerra, insistimos, se não um sentimento de superioridade conscientemente assentido, pelo menos uma necessidade algo irracional e preconceituosa de demarcação relativamente a uma cultura e a uma linguagem que é de todos, ou não precisaríamos de a ela recorrer a cada passo; o que é, convenhamos,

uma espécie muito vil de ignorância e inferioridade). O conceito de “povo” está pois gasto, caduco; e contudo ainda ninguém o definiu com exactidão.

Mas relativizemos, com uma máxima de Plínio, o Velho: “Não há livro tão mau que não se possa aprender nele algo de bom”. Portanto: não há talvez produtos culturais light desprovidos de efeitos e intencionalidades algo simpáticos mesmo aos julgamentos mais impiedosos: mas da sua vigência absoluta em certos meios de comunicação social ou em certos ambientes sociais sempre ávidos de mediatização resulta, numa camada considerável da nossa população, ainda, como se sabe, muito pouco instruída, a saturação e a suturação dos redutos de diferença individual. Depois de caídos nessa asfixia colectiva, nessa “simplificação” exigida pelos que querem ver tudo à sua medida, às vezes muito pequena”, como ironicamente observa Jorge de Sena num texto justamente intitulado “Leitura amena e respectivo gosto” (de 1949), poucos são os que conseguem ascender para lá das sujeições a um estreito limite impostas por poderes mais ou menos ocultos, cada vez mais livres no manejo dos mecanismos de difusão e valorização das preferências do público. O maior pecado da cultura light é o de não querer fragmentar e pluralizar o mundo, de, sob poéticas e ideologias sobretudo atinentes ao kitsch, ousar perspectivas que se dizem profundas, nivelando planos de observação radicalmente diferentes nos objectivos e nas conclusões. De construções de sublimação, lenimentos ou solturas catárticas para os desencantos e dramas desencadeados pelo quotidiano, as formas da cultura light geram entretanto no sujeito mais um sentido extremo de promiscuidade na sua relação com o outro – de voragem de certas marcas do outro (beleza, poder...) – do que de crescimento no e pelo outro. O sujeito sai de si momentaneamente mas não se descentra: entrega-se, na sua consciência subdesenvolvida, a um movimento de rotação durante o qual filtra para o centro de si o imediato, o fácil, o superficial. No limite, resta a solidão, porventura “no fundo de uma depressão sem fundo” (Fernando Pessoa), quando o utente incondicional de tal cultura se vê no espelho real e nos múltiplos espelhos simbólicos de que está rodeado e conclui que apenas antecipou a sua morte real ou simbólica.

Se, como argutamente disse Ruy Belo, “quando uma sociedade se corrompe/corrompe-se primeiro a linguagem”, parece-nos que talvez a nossa consciência crítica possa beneficiar-se de um esclarecimento pelo menos mínimo e de alguma pacificação, se soubermos acercar-nos com algum rigor dos problemas colocados pela dicotomia cultura light – literatura oral. Construamos, pois, uma leitura dos quadros de agonia, resistência e metamorfose da voz literária.

Na supermediatizada sociedade portuguesa (europeia e não só) dos nossos dias, fusiona-se o tradicional antigo com o tradicional novo, quer dizer, o produto que, de certa forma, já nasce tradicional, porque radicado ou directamente descendente de um todo por natureza tradicional, como sucede com os enquadramentos publicitários de textos orais folclóricos ou com a sua estilização por parte de músicos e cantores bem preparados e com a divulgação de narrativas, poemas líricos tradicionais, cantigas ao desafio ou outras tipologias em suportes como a televisão (especialmente nos programas generalistas de entretenimento industrial, mas também em programas com desígnios mais específicos de formação cultural da população), a rádio (sobretudo nas emissões locais), a Internet, a cassette de vídeo ou de áudio, os manuais escolares ou os livros infantis (banda desenhada, ou edições ilustradas em verso ou prosa). O intercâmbio entre o património oral artístico-verbal e os meios de comunicação de massa configura uma curiosa forma moderna de compatibilização entre o antigo, o integral ou residual da tradição oral, o progresso tecnológico acelerado e a voragem cada vez mais intensa da publicidade. Sinalizar, conhecer e estudar essa nova biblioteca ou videoteca oral, esses produtos simultaneamente arcaicos e modernos, compreendê-los no novo quadro social, histórico, económico, antropológico e cultural, significa interpretar melhor os valores simbólicos e psicológicos associados à voz humana, o homem moderno e a sociedade da informação.

Num cotejo genérico com o sistema de práticas literárias consideravelmente activo até aos anos 70 do século XX – mais integrado e integrador, inclusivo e lento –, diríamos que a disseminação global de formas simbólicas promove hoje a produção de padrões de pensamento cultural muito mais fragmentados, sujeitos a questionamento e a derivações generativas que não contrariam o processo activo que sempre é a tradição. Outrora veiculados através da oralidade momentânea ou de objectos impressos de consumo popular como os folhetos ou as folhas volantes, os universos culturais simbólicos, digamos, em vez de folclóricos, patrimoniais, para evitarmos a ambiguidade do termo “folclore”¹, conhecem, na

¹ Independentemente da forma mais ou menos flexível como encaremos os termos contíguos ou, nalgumas propostas, sinónimos de folclore, como “cultura”, “cultura popular”, “cultura de massa” e “património cultural” (expressão mais neutra, que, segundo a UNESCO, no nosso ponto de vista com legitimidade, deveria substituir o termo “folclore”, criado por William John Thoms, e divulgado pela primeira vez em 22 de Agosto de 1846 na revista *The Athenaeum*, numa altura em que poucos se preocupariam com a recolha e o estudo das múltiplas subculturas), há vectores que não podem deixar de figurar numa conceituação que não falseie alguns dos pressupostos básicos desse universo inabarcável, na sua espantosa diversidade e contínua mutação: a aceitação e o reconhecimento colectivos; a tradicionalidade, que implica anonimato e um espectro temporal considerável, sem fronteiras

sociedade ultramediatizada pós-moderna, um tratamento cada vez mais calculado, em obediência a objectivos propagandísticos ditados pelas regras do mercado capitalista. Mas nem por isso, *mutatis mutandis*², o seu papel é menos relevante na nossa aldeia global, pautada pela internacionalização da cultura, processo estribado em valências que acabam por garantir a continuidade de traços culturais que, de outra forma, não teriam validade, ou teriam menos legitimidade, no mundo pós-moderno. Não é outra a função desempenhada pela edificação antes de mais memorística (e nalguns casos, quando apressada, fraudulenta) decorrente da acção dos ranchos folclóricos, muito dependentes da indústria do entretenimento, que trazem a oralidade literária para uma espécie de palco teatral, numa actuação que, tendo perdido o valor ritual festivo que ao mesmo tempo transcendia o sentido grupal e individual, interioridade e colectividade, é deslocada para um novo estádio evolutivo, com sentido, em primeiro lugar, para aqueles que nela intervêm como actores reais.

A princípio um instrumento das elites, a televisão tornar-se-ia progressivamente um espaço de resgate do folclórico e, com ela, imensa voz narradora dirigida a um grande público, outros meios de comunicação social, como a rádio, o cinema, a imprensa falada e escrita, a rede digital, responsáveis, não pela morte dos segmentos folclóricos, como muitos vaticinavam (e ainda vaticinam), mas pela sua modernização participada, pragmática, e, diríamos, não necessariamente programada (de onde, pensamos, o principal mérito dessa redistribuição do património literário oral comum, mesmo que apenas local ou, mais propriamente, nas multiplicadas pormenorizações locais, sempre enformadas numa ascendência comum).

Nos objectos publicitários, o segmento literário obedece a uma brevidade poético-musical que garante a sua funcionalidade – o texto oral, literário ou não, mas sobretudo o primeiro, sob pena de ruir logo ao nascer, é um texto antes de mais persuasivo –, seja nas vozes que ecoam desde o fundo cultural comunitário, seja nas vozes criadas originalmente para o registo mediático (visual-sonoro ou impresso), de onde podem libertar-se para viver na oralidade. O caso do slogan criado por Fernando Pessoa para a coca-cola, nos inícios do século XX – “Primeiro estranha-se, depois entranha-se” –, ou o sugestivo “Há mar e mar, há ir e voltar”, de Alexandre O’Neill, hoje clássicas formas breves, ilustram de forma plena esta tendência irrepreensível de renovação sucessiva do caudal oral literário que independentiza a idiossincrasia de uma comunidade ou de um país. Caudal que, no que concerne à simbiose entre o antigo comunal e o novo autoral, muito deve a figuras tutelares como José Afonso, Vitorino, Fausto, Isabel Silvestre ou Sérgio Godinho, com congéneres brasileiros de não menor qualidade e importância (ao funcionarem como representantes dessa cultura pop que atravessa classes sociais, desfazendo a cisão culto-popular), como Chico Buarque, Caetano Veloso e Elba Ramalho. Nas obras férteis e diversificadas destes cantautores, o substrato ideológico-cultural mais ou menos invariante da população – o intimismo, a religiosidade (mesmo que difusa, intraduzível, imperceptível), a atenção concedida ao belo, nas suas diversas formas, concepções humanistas básicas, como a justiça, a honestidade, a luta por valores ético-morais universais – articula-se com os novos valores de cidadania, de que as metamorfoses operadas entre o binómio masculino/feminino constitui talvez o paradigma mais revolucionário. Se essa intercessão se faz com especial argúcia pela via dos conteúdos, a parte estrutural e formal não é menos importante no palpitante mundo moderno, que não dispensa leis básicas da tradicionalidade literária, como a clareza conceptual (sem que com isso o texto surja destituído de ambiguidade, um dos principais mecanismos produtores de poeticidade), o ritmo e a rima cantantes, símbolos e imagens radicados na identidade do grupo ou dos grupos.

O património tradicional mediatizado insere-se num fundo cultural sólido que podemos designar de supercultura³, no sentido de um nível em que se movem formas dinâmicas – objectos mediáticos, publicitários, de conformação estético-literária – que promovem o auto e o hetero-entendimento, os sentimentos de pertença e de identidade, numa reconfiguração acelerada do espaço simbólico-cultural. Se

cronológicas precisas, capaz de permitir o enraizamento de ideologias, pensamentos, idiossincrasias, objectos, usos e costumes no complexo da prática sociocultural, traduzível, muitas vezes, como no folclore literário, em variantes que asseguram o movimento das partes que compõem o todo cultural; funcionalidade, no sentido de uma relação comunicativa profícua com o meio, conhecido ou desconhecido (por exemplo, objectos decorativos ou instrumentais, como bonecos de barro que figuram pessoas empíricas ou entidades religiosas ou mágicas, colares, espanta-espíritos, etc., ou, no património verbal devocionário, as orações, os ensalmos e os conjuros, que pretendem agir sobre o misterioso, o sobrenatural); e dinamismo, na acepção de equivalências e constantes cumplicidades com os novos tempos. De entre os estudos que abordam esta questão, cf. Alan Dundes, *The Study of Folklore*, N. J., Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965, p. 2; e Américo Pellegrinni Filho, *Comunicação Popular Escrita Mundial – O Processo*, São Paulo, Edição do Autor, 1998, p. 11 e ss.

² Num apontamento lúcido, o poeta Antônio Américo de Medeiros (s.d., p. 3), já com mais de trinta anos de escrita cordelística, refere-se deste modo à importância do cordel brasileiro: “A cultura nordestina/Manda que toda nação/Entenda o que é cordel/Recordando a tradição/Isto é para provar/Como foi nosso lugar/O tempo muda a feição”.

³ Para o desenvolvimento deste conceito funcional, cf. James Lull “Multiculturalismo y la supercultura” (2001).

é evidente que a literatura de transmissão oral antiga (embora a evolução sempre se tenha processado) tende a desaparecer enquanto fenómeno de comunicação interpessoal e comunicacional intensivo, num dado tempo e num dado lugar, não é menos verdade que o alcance sociológico da questão não é tão linear como pode parecer. Repetimos que a esta arte com um significado estético muito particular não estão vedados os circuitos de massificação tecnológica, informativa e de lazer modernos. Nas novas formas e funcionalidades assumidas pela literatura oral, como também pela cultura popular genericamente considerada, intervém um refinamento que se apropria da essência da beleza desses objectos literários que não esgotaram a sua força estético-comunicativa. Seríamos muito ingénuos e crédulos se pensássemos que a literatura oral poderia ou deveria continuar a ser uma reprodução exacta das formas cristalizadas nas muitas colectâneas (escritas, sonoras ou audiovisuais) de que dispomos. Mas, curiosamente, o discurso nostálgico comum entre os estudiosos do século passado, alguns deles ainda enérgicos em produção, passou para não poucos dos mais jovens pesquisadores de cultura literária tradicional, como se pode perceber facilmente em publicações do género e em discursos pronunciados em colóquios, conferências, encontros. Em 1974, Renato Almeida escrevia um belicoso parágrafo a propósito dos cantadores populares brasileiros e da literatura de cordel brasileira, insurgindo-se contra a contaminação do folclórico pelo urbano:

Nós os vemos reproduzidos hoje nos nossos cantadores, cuja arte contudo é das mais ameaçadas pelo impacto da civilização material. Vão perdendo sua função e diminuindo o seu interesse. E – o que é pior – eles próprios se deixam influenciar pelas cidades, vêm se exhibir nas capitais, nos rádios e televisões, conspurcam sua pureza e se tornam atores. Estão fazendo da literatura de cordel, para a qual ambicionam *copyright*, instrumento lucrativo. Não é só a civilização que os desloca, eles mesmos ambicionam incorporar-se à civilização, transformando a vida andeja e boêmia, hoje aqui e amanhã ali, em profissão organizada, talvez com sindicatos e protecções trabalhistas... É esse um dos sectores mais ameaçados, inclusive por uma série de mistificadores, sem contar com os empresários, que já os levaram até a cantar para propaganda eleitoral. (ALMEIDA, 1974, p. 79)

Vários erros prejudicam este bloco textual, suficiente por si só para inviabilizar a criatividade do título da obra – *A Inteligência do Folclore* – que, de outra forma, resumiria perfeitamente o valor e a capacidade de reinvenção constante do que entendo por folclore⁴. Mesmo acreditando que o autor já terá reformulado a sua visão de um fenómeno que se caracteriza mais pela renovação do que pelo apagamento, mais pela destreza acutilante do que pelo estatismo, devemos assinalar que uma posição assim extremada esquece uma das mais interessantes e visionárias ideias do brasileiro Luiz Beltrão: a ideia de que a *folkcomunicação* não suporta fronteiras estanques entre o popular e o massivo, o urbano e o rural, princípio basilar nos seus escritos sobre Comunicação e, em particular, na sua tese de doutoramento, intitulada *Folkcomunicação – Um Estudo dos Agentes e dos Meios Populares de Informação de Fatos e Expressão de Idéias*⁵. As mais recentes produções cordelísticas provam que o empreendimento folkcomunicacional associado ao cordel tem sido estimulado pelas novas tecnologias, permitindo, por exemplo, a divulgação em CD-ROM da arte dos cantadores violeiros, orgulhosos por via dessa fixação do seu conhecimento independente de critérios estritamente académicos⁶. As principais linhas de força desta literatura têm resistido ao impacto intenso das novas formas de evasão lúdica, informação e sociabilidade, mantendo a superior altivez da sua força estética, que hoje seduz um público muito mais numeroso oriundo da elite intelectual da sociedade (brasileira e não só), e sintonizando-se com o lastro das novas ideologias. O sentimento de *margin* desses cantadores é agora certamente menor, desde logo porque, ao serem tutelados por personalidades académicas proeminentes e procurados pela imprensa, estão mais conscientes do valor da sua palavra em acção, da sua visibilidade cada vez maior, e, portanto, da sua contribuição capital para a consciencialização político-social das camadas mais desfavorecidas das várias comunidades⁷. Renato Almeida esquece, por outro lado, que nunca a cultura tradicional teve um purismo absoluto, nem o poderia ter, sob pena de rapidamente se expor a uma

⁴ Cf. SENA (1984).

⁵ Brasília, Universidade de Brasília, 1967. Essa tese foi recentemente publicada na íntegra, depois de, por razões de ordem política, ter circulado mutilada, com o título *Comunicação e Folclore*.

⁶ Não é impunemente que Téo Azevedo afirma: “Sou formado numa escola/O seu nome é natureza/Meu diploma é a viola/Num ponto de grandeza/Do jeito que canta a água/Quebrando na correnteza” (“Faculdade sertaneja”, in *50 Anos de Cultura Popular – Cantos Do Brasil Puro*, Kuarup Discos KCD 158).

⁷ Na sua já aqui citada história do cordel, precisamente em formato cordelístico, Antônio Américo de Medeiros (s.d., p. 14-15) alude a nomes de poetas ainda no activo e a tipografias que lucraram com esta produção: “Ainda estão atuando/Juvenal Evangelista/Antônio Américo Medeiros/E Octacílio Batista/Pedro Bandeira de Caldas/Cantador e cordelista.//Cícero Pedro de Assis/E Machado Nordestino/Manoel Monteiro em Campina/Em Aracaju João Firmino/Luiz Gonzaga de Lima/E Vicente Vitorino.//Tem a casa da Criança/Na cidade de Olinda/Também trabalha em cordel/E faz uma obra linda/Comandada por Bacaro/Que a nossa classe brinda.//Ainda estão na ativa/A Editora Luzeiro/Faz o cordel em São Paulo/Vende para o mundo inteiro/E no nordeste em Recife/A Editora Coqueiro”.

dissecção arqueológica, dependendo, antes, da incorporação de novos materiais que desencadeiam a evolução da morfologia de um objecto, de um rito, costume ou expressão oral já existentes; como esquece o trânsito evidente de palavras, textos literários, modas, rituais entre o meio rural e o urbano, ou entre a criação artística e os modos inventivos artesanais, habitualmente determinados pela funcionalidade.

Nos estudos dos processos evolutivos e dos mecanismos de transmissão e de recriação da cultura folclórica literária, a figura do especialista ou agente difusor desse conhecimento deve merecer uma atenção especial, porquanto é nele que conflui, como num painel selectivo, o tratamento de resíduos arcaicos com novas substâncias, fonte e fundamento de novos produtos. Mau grado os modernos processos tecnológicos tendentes à fixação de uma determinada versão de um produto literário, continua a ser verdadeiro o postulado de que, no processo de transvase prefigurado pelos mecanismos comunicacionais populares recobertos pelo termo *folkcomunicação*, nos quais intervêm procedimentos, ideias, pensamentos e opiniões, não há versões autenticamente definitivas. O desenvolvimento da indústria publicitária determinou o aparecimento de um tipo de agente poderoso – o publicitário –, cuja acção ultrapassa o circuito da pequena sociedade rural, palco por excelência, embora não exclusivo, de personagens como o cego cantor, que podia acumular várias funções (a de vendedor, poeta-produtor e intérprete-poeta), o intérprete (que também reelabora o edifício da oralidade artística, ao recuperar e transformar os textos que existem em estado latente) ou o versificador local (numeroso no sul de Portugal, mas até agora pouco estudado⁸), que renova a oratura tradicional com as suas aportações pessoais. Ligados a agências ou empresas de publicidade, esses criadores de sonhos valem-se da energia magnética da palavra – numa altura em que se diz precipitadamente que a palavra está em crise⁹ –, em articulação com uma elaborada linguagem fílmica, não obstante a singeleza aparente do código que suporta a mensagem, num minucioso produto cujo envolvimento sensorial e cognitivo é pensado ao segundo.

A mudança de forma é essencial na literatura de transmissão oral, que hoje passa de puramente vocal e instrumentalizada a oral mediatizada electronicamente, audiovisual, o que implica que a imagem, já não a imagem estática (xilográfica ou procedente de processos mais modernos de impressão), mas a imagem em movimento, cumpre com especial acuidade o seu papel de mediação da mensagem entre a fonte – um conjunto de técnicos de publicidade (de comunicação) bem treinados – e os receptores. O recente anúncio televisivo do azeite *Gallo*, que recupera uma música tradicional¹⁰, ou o também recente slogan radiofónico atinente a um tarifário da rede telefónica móvel TMN, que assenta em dois versos de uma conhecida fórmula de selecção infantil (“Um dó li tá/Cara de amendoá”), evidenciam como, a partir de técnicas propagandísticas urdidas com eficiência pragmático-comunicativa, se alcança uma estratégia – não programada – de mobilização e democratização da cultura oral popular, que assim pode libertar-se com maior legitimidade da conotação de infraliteratura que lhe está associada há demasiado tempo. Objectos literários folclóricos pertencentes à memória resistente de certas faixas sociais ou de todo um país acabam assim por ser absorvidos e devolvidos à sociedade por uma estrutura que muitos ainda julgam ser incompatível com a palavra literária comunal. E nem se trata aqui de comunicação artificial suspensa entre a evolução e o conservadorismo, antes de uma purificação que conjuga elementos da cultura popular/oral/tradicional, da cultura de massas e da cultura erudita, numa prova notável de ligação às manifestações populares que muitos dizem irremediavelmente perdidas. É uma literatura, nas suas multiformes manifestações, pronta a emergir do pó que cobre muitas das suas práticas e das suas especificações textuais, antes de mais porque é percorrida por uma profunda humanidade. A dedicatória, género do cancionero infanto-juvenil que preserva uma vitalidade surpreendente junto dos seus

⁸ Interventor no circuito social local ou regional com as suas cantigas mordazes, críticas, ferinas, hoje com um alcance substancialmente maior do que o corrente há algumas décadas atrás, por intermédio de suportes e canais – radiofónicos, televisivos, impressos, virtuais – vistos como opositores implacáveis da vocalidade artística de rua, de feira, do sertão e de outros espaços abertos, o autor e intérprete de cordel brasileiro tem ainda, em Portugal, congéneres activos de grande mérito, sobretudo no Alentejo e no Algarve (cf. LIMA, 1997, p. 47-85).

⁹ É bem diversa a nossa opinião, cautelosa, como não poderia deixar de ser, mas optimista, porque acreditamos no aproveitamento que das novas tecnologias pode ser feito em favor da desejável democratização e revalorização da literatura (nas escolas, quase sempre os métodos científicos asfixiam a orgástica erotização das palavras), seja na sua vertente autoral, culta, seja na modalidade anónima, colectiva, popular ou “pop”. Mesmo que seja por mero acaso, quando, por exemplo, se adopta o famoso “zapping”, os espectadores de televisão que nunca (ou quase nunca) leram um livro ou um poema deparam com frequência com um universo (livresco, literário) que, de outra forma, lhes passaria totalmente despercebido. Nem que seja uma vez por ano, no dia internacional da poesia, quando os telejornais e programas de índole cultural falam do tema e colocam no ar declamações célebres, como sucedeu em 2002, com a interpretação do poema “Poeta castrado, não”, pelo próprio José Carlos Ary dos Santos. Convivem hoje duas formas de literacia – a do impresso e a do audiovisual –, mais complementares do que opositoras, ambas propícias à alteridade e a uma nova literacia, compósita, impressa, sonora, visual, digital, analógica (sobre este assunto, cf. FURTADO (2000)).

¹⁰ Obedecendo ao princípio da simplificação, o anúncio inclui agora apenas, em fundo suave, a parte instrumental, sem que se perca a identidade da peça oral tradicional subjacente, uma vez que todos os portugueses reconhecem a canção integral que lhe corresponde: “Ó rama, ó que linda rama,/ó rama da oliveira,/o meu par é o mais lindo/que anda ali na roda inteira./Que anda ali na roda inteira,/ali, em qualquer lugar,/ó rama, ó que linda rama,/ó rama do olival”.

intérpretes-autores – crianças e adolescentes em idade escolar, do 2.º Ciclo do Ensino Básico até ao final do Secundário –, não é apenas um memorial do cancioneiro popular português, de cuja matriz extrai muitas das suas peças. Ela reverbera indefinidamente os ecos de cada texto virtual cancioneiril, multiplicando-os em concretizações escritas que se inscrevem na milenária tradição dos cancioneiros manuscritos. Os recursos, as temáticas e os valores que permitiram o progresso, no passado, de géneros e subgéneros literários, orais ou escritos, mantêm-se fundamentalmente os mesmos: a complexa relação homem/mulher, os enigmas do amor e da morte, o humor, a ironia, o riso, a linguagem firme, consistente e poética, para apelar aos sentidos e, numa osmose lapidar, combinar emoção com intelectualização, razão com emoção. Recordemos, por exemplo, que os valores que regem ou regiam os heróis dos folhetos de cordel clássicos são, no fundamental, os mesmos que engrenam as oposições – bem/mal, riqueza/pobreza – operadas nos mais modernos filmes de aventuras de Hollywood. Isto porque tais núcleos ético-simbólicos não existem senão radicados na própria essencialidade do ser humano enquanto estrutura em (des)construção permanente, na busca metafísica e filosófica da compreensão de si mesmo e da relação com a natureza e com os outros¹¹.

São paradigmáticas as estilizações e execuções de romances tradicionais, de cantigas líricas ou narrativas (como a “Pastorinha”, uma das mais puras do ponto de vista estético¹²), da responsabilidade de cantautores célebres como José Afonso, Vitorino ou Fausto, ou de grupos conceituados, profissionais ou amadores, como a Brigada Victor Jara, a Ronda dos Quatro Caminhos ou os Madreus (por exemplo: “Quando uma guitarra trina/Nas mãos de um bom tocador/A própria guitarra ensina/A cantar seja quem for/Eu quero que o meu caixão/Tenha uma forma bizarra/A forma de um coração/A forma de uma guitarra/Guitarra, guitarra querida/Eu venho chorar contigo/Sinto mais suave a vida/Quando tu choras comigo”¹³). Essas interpretações modernas, para lá da importância do estilo linguístico, dependem muito de tudo o que torna a voz humana no mais prodigioso dos instrumentos, mormente o tom e o timbre, o sentido do ritmo e os impulsos sensoriais, em comunicação directa com a movimentação corporal, num intercâmbio que acciona o binómio poesia/corpo, indissociável dessa relação artística, como têm notado Paul Zumthor (1983) e Ruth Finnegan (1992) nos seus categorizados trabalhos sobre poesia oral. Através da voz, o intérprete comunica ao seu corpo e, por contágio rítmico-magnético, aos dos ouvintes um valor expressivo que maximiza a poetização, a emocionalização e a percepção da mensagem. A oralidade

¹¹ Em Portugal, predomina ainda a postura negativista face à ruína da literatura de transmissão oral, embora algumas vozes, erguendo-se estrategicamente no meio académico português, tenham conseguido nos últimos anos inverter consideravelmente essa visão deformada de um fenómeno que está longe de constituir uma massa inalterável e passiva: cf. TOPA (2000), SARAIVA (2002) e NOGUEIRA (2002).

¹² Texto subordinado à temática amorosa, uma das mais abundantes, como se sabe, no romanceiro e no cancioneiro narrativo tradicional, no que aquela envolve de riscos, anseios e realização humanas. Os poemas narrativo-dramáticos que configuram esses espaços genológicos, no contexto da teoria e da metodologia das várias disciplinas científicas ligadas ao estudo da cultura popular, são geralmente as espécies textuais que mais carácter e conteúdo jornalístico comportam, divulgados por agentes – cantadores populares profissionais, como os cegos, ou executantes mais ou menos ocasionais do próprio grupo – e meios – a oralidade ou a dualidade oral escrito, na modalidade do folheto e da folha volante – que promovem o conservadorismo mas também a mudança social. “Um pai tinha uma filha que andava co gado no monte; ela já era grandinha, o pai queria trazê-la para casa, e ela não queria. Depois, o irmão, que chegara do Brasil, perguntou-le pela irmã, e o pai disse-le que ela não queria vir, e o irmão disse que a traria. E então se passou o seguinte:

– Deus te salve, Rosa, clara tão formosa!
Linda pastorinha, que fazes aqui?
– Por esta montanha a guardar meu gado;
Já nasci, senhor, para este fado.
– Por estas montanhas também corre perigo;
Queira a pastorinha, quer ir comigo?
– Palavras mal dadas dum homem honrado;
Como hei-d’ir consigo e deixá-lo meu gado?
– Você é ingrata, tão impertinente;
Não falo consigo como a outra gente.
– S’eu sou ingrata, passe muito bem;
Qu’eu sou ingrata... assim me convém.
– S’assim le convém, com bem se vá embora,
Vá guardar o gado pela serra fora.
– Pola serra fora isso vou fazendo;
Qu’o amor é tanto, já me vou rendendo.
– Vamos *pera* a sombra qu’aqui faz calor,
E lá experimentaremos o nosso amor.
– Pastorinhos do monte, guardai o meu gado!
Foge a pastorinha co seu namorado!
– É tão namorado, não me digo nada!
Qu’a aposta que eu fiz levo-a ganhada.

E levou-a para casa. (S. Tomé de Covelas, 1960, p. 385-386).

¹³ “Guitarra”. In: *Ainda* (1995).

mediatizada mecanicamente, portanto diferida, adiada, prolongada, repetida no tempo e no espaço, interioriza a memória colectiva e ao mesmo tempo expressa-a, distende-a e espacializa-a. É por isso que a voz, mais habitualmente do que a escrita, assume na poesia – e a grande poesia da nossa época é (continua a ser) cantada – um discurso erótico explícito, a que modernamente se junta a força da imagem estilizada.

A reiteração que caracteriza essas vozes mediatizadas despersonaliza-as, mas essa propriedade não lhes retira a sua vocação comunitária, o que significa que uma oralidade mediatizada que se alimente do folclore oral pertence, assim, por direito, à cultura de massas. A música dos *Adiafa* representa um vértice culminante do novo paradigma das literaturas orais e tradicionais, paradigma investido de uma radicalidade em que os críticos mais puristas não vêem certamente senão a adulteração das nossas raízes musicais e literárias. Mas a verdade é que, neste *cante* alentejano que se quer pertinente para o século XXI, coexistem continuidades e diferenças ou rupturas, em relação a um modelo de comunicação literária oral em ágil metamorfose. Sob a arrumação da categoria a que incorrectamente se convencionou designar de “música tradicional” – em vez da denominação mais precisa de “música tradicionalizante” (ou “popularizante”), já que o que se pretende definir é a criação de quem edifica com marca autoral, individualmente ou em grupo, adoptando, com maior ou menor sinceridade ou simulação, a perspectiva popular-tradicional, ou o que se entende subjectivamente como tal, tanto nas formas substantivas como nos conteúdos mentais, intelectuais, psicológicos, sentimentais e emotivos –, este grupo conduziu as letras e as sonoridades musicais tradicionais (vocais e instrumentais) do Baixo-Alentejo para uma afirmação imparável em contextos que, nos alvares de um novo milénio, figuram sucedâneos sofisticados dos cada vez mais desusados rituais de celebração no final dos trabalhos agrícolas. Se a pista de dança é o ambiente que suscita mais perplexidade, nem por isso parece menos notável a desenvoltura com que sobretudo um tema como *As Meninas da Ribeira do Sado* conquistou as rádios, as televisões, a Internet e a indústria discográfica (com a chancela nada despidianda da Sony Music), atravessando classes sociais e faixas etárias com uma permeabilidade que apenas encontra paralelo naquela que é a “moda” nacional, ou a mais famigerada: o malhão (com que, de resto, muitas crianças convivem desde muito cedo, no ensino pré-escolar). A própria cultura digital não ficou indiferente a uma melodia que pôde, a partir de tecnologia disponibilizada num servidor português de Internet, logo após a edição no mundo cibernético da peça integral, alojar-se num qualquer telemóvel, objecto de uso pessoal que actualiza modernamente a teoria dos estados latentes de Ramón Menéndez Pidal. A razão do sucesso daquele tema, que começa por “Estala a bomba”, prende-se, antes de tudo, com a sua capacidade para instaurar uma mobilização lúdico-estética e antropológica (é intrínseca ao texto a dicotomia feminino/masculino). Esses mesmos vectores explicam, num tecido geográfico-social já mais regional e local, e aqui notadamente sem intuítos revivalistas, o uso de especificidades verbo-artísticas, como a cantiga ao desafio na viatura do padeiro ou de outros vendedores que percorrem as zonas ditas mais rurais do nosso país.

Um ecrã menos nobre do que a televisão, o cinema ou a folha de papel (para fixação, por exemplo, das dedicatórias ou, no *Jornal de Notícias*, das quadras de São João) é formado pelas paredes das retores, que foram ou são, no mosaico constituído pela imprensa do povo (t-shirts, pratos, faianças, azulejos, placas toponímicas, etc.), um espaço privilegiado de difusão de mensagens marginais e marginalizadas. Imprensa reveladora da desconstrução conceituosa popular portuguesa – séria e bem-humorada, anímica e fisiológica – ou do “jeitinho brasileiro de comunicar”, para aproveitarmos as palavras do estudioso da cultura popular brasileira Sebastião Breguez, autor de uma recolha de quadras gráficas em Governador Valadares, que designa de “frases da privada”¹⁴, entre as quais consta uma variante do famoso grafito português “Neste lugar solitário/Onde a vaidade se acaba,/Todo o covarde faz força,/Todo o forte se caga”. Presidida pelo mesmo critério estilístico e estrutural – uma primeira parte supostamente gnómica, solene, e um segundo momento abrupto e escatológico –, a versão brasileira é menos disfemística do que a lusa, mas não menos propiciadora da obscenidade, do sorriso ou do riso, a mais divulgada e a mais eficaz terapêutica dos marginalizados: “Neste lugar solitário/Toda verdade se acha,/Todo covarde faz força/E todo valente se agacha”. Esse mesmo princípio construtivo calculista, insidioso, se observa numa outra quadra em que actua igualmente o primeiro verso formulístico (a tese de coincidência textual, que não é rara na poesia oral, não parece aqui plausível, dada a especificidade linguística e imagética do referido verso), embraiante da estética do obsceno que opera na segundo dístico: “Neste lugar solitário/Sinto uma tristeza profunda,/Quando a bosta cai na água/E a água bate na bunda”.

¹⁴ Material gentilmente disponibilizado através de correio electrónico pelo próprio Sebastião Breguez, numa atestação inequívoca de que a Internet constitui um sustentáculo notável desta literatura breve, fragmentária, volante, apta a hospedar-se em novos ambientes (o ecrã, a disquete, a folha de papel), a fazer-se mover com maior rapidez e a tornar-se mais universal do que quando dependia de processos artesanais de inscrição e difusão (a carvão, giz, lápis ou caneta, em paredes de tijolo, cimento, azulejo, madeira).

Poderíamos aduzir outros exemplos a este catálogo de fontes e modos pós-modernos, mais ou menos massificados, de prática literária oral/popular/tradicional, mas as conclusões a extrair centrar-se-iam nas mesmas premissas: o conhecimento, a obragem e a estetização do mundo que só uma arte singular realiza, por via não de formas a-sociais ou etéreas de arte elitista, mas da aparente singeleza ou puerilidade das construções inscritas nas tradições verbais portuguesas. Pense-se, a este respeito, no nada ingénuo refrão dos “Kussondulola”, em diálogo intertextual com o esquema matricial de uma fórmula de selecção que todos conhecemos:

Pim pam pum
Cada bala mata um
Lá em cima no Huambo
Está um copo de veneno
Quem bebeu morreu

O eterno enigma do folclore literário – ou do património verbal artístico comunal (portanto também o de maior público) – reside justamente na sua notável independência, na era da contaminação das tradições (que logo à partida coloca problemas intrincados, quando se trata de distinguir o antigo do novo e passageiro, o integral do fragmentário) e, simultaneamente, da sua preservação na transformação, sob o postulado da identidade na diversidade, do local no global. Se pensarmos no muito de fundamental que ainda há por descobrir sobre este mundo imenso, mais perto estaremos da sua impressionante relevância (mas não necessariamente perto dos seus núcleos vitais).

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *A Inteligência do Folclore*. 2.ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana : Instituto Nacional do Livro : MEC, 1974.
- AZEVEDO, Téo. Faculdade sertaneja. In: *50 anos de cultura popular – Cantos do Brasil puro*, Kuarup Discos KCD, 158.
- BELTRÃO, Luiz. *Comunicação e Folclore*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- BELTRÃO, Luiz. *Comunicação e Folclore*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. [Edição coordenada por Antonio Hohlfeldt e Juremir Machado da Silva; introdução de José Marques de Melo]
- COVELAS, S. Tomé de. In: VASCONCELOS, José Leite de. *Romanceiro Português II*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1960, pp. 385-386.
- DUNDES, Alan. *The Study of Folklore*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry – it's Nature, Significance and Social Context*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FURTADO, José Afonso. *Os livros e as leituras – novas ecologias da informação*. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.
- GUIARRA. In: *Ainda*. Original Motion Picture Soundtrack from the Film *Lisbon Story*. Written and Directed by Wim Wenders, Lisboa, EMI – Valentim de Carvalho Música Ltda, 1995.
- LIMA, Paulo. Artistas da fala a sul do Tejo. In: BRANCO, Jorge Freitas e LIMA, Paulo (Orgs.). *Artes da Fala*, Colóquio de Portel, Oeiras, Celta Editora, 1997, p. 47-85.
- LULL, James. Multiculturalismo y la supercultura. In: PERUZO, Círcia Maria Krohling e PINHO, José Benedito (Orgs.). *Comunicação e multiculturalismo*. São Paulo/Manaus: Universidade do Amazonas, 2001, p. 61-97.
- MEDEIROS, António Américo de. *Os mestres da Literatura de Cordel*. Recife: Coqueiro, s.d..
- NOGUEIRA, Carlos. “Introdução” ao “Cancioneiro Popular de Baião”. *Bayam*, Baião, Cooperativa Cultural de Baião, v. II, n. 7-10, p. 11-22, jan. 2002.
- PELLEGRINI FILHO, Américo *Comunicação popular escrita mundial – o processo*. São Paulo: Edição do Autor, 1998.
- SARAIVA, Arnaldo. Do cancionero e deste cancionero – prefácio a Carlos Nogueira; “Cancioneiro Popular de Baião”. *Bayam*, Baião, Cooperativa Cultural de Baião, v. II, n. 7-10, p. 7-9, jan. 2002.
- SENA, Jorge de. “Leitura amena e respectivo gosto”. In: *O reino da estupidez – I*. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- TOPA, Francisco. Literatura Oral – pare, escute e olhe. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, II Série, v. XVII, p. 441-450, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.